

FONO-FEUILLETON

Zadek als Zampano

Umstrittener „Figaro“ in Stuttgart

So ist das manchmal im (Kultur-)Zirkus: Wenn ein Domp- teur erst einmal für Schlagzei- len gesorgt hat, erwartet man sich von ihm immer wieder Wunderdinge. Selbst wenn der große Zampano diesmal die Bestien gar nicht tanzen läßt, kann er doch für Auf- und Erre- gung sorgen. Peter Zadek je- denfalls gelang das jetzt bei seinem (späten) Operndebüt in Stuttgart ganz vorzüglich.

Bei der Premiere von „Figaros Hochzeit“ dauerte es gerade solange, wie Figaro zum Aus- messen des Bettplatzes benö- tigt („Fünf, zehne...“), bis es den ersten Aufruhr gab. Nur weil Susanna hier aussieht, als wolle eine junge Gisela Schlü- ter Marilyn Monroe doubeln. Aber noch mehr als die grellen Kostüme und das schiefe Büh- nenbild (Ausstattung: Johan- nes Grützke und Barbara Nau- jok) provozierten ungewohnte Sprüche die Stuttgarter Opern- freunde. Denn hier gab es eine

Neuübersetzung zu hören, die Thomas Körner (Arien) und Klaus-Peter Kehr sowie Peter Zadek (Rezitative) erarbeitet hatten. Und die ist gewollt heu- tig, bedient sich des Jargons bis zur Anbiederung. Da ist Che- rubino, laut Susanna, schlicht „plemplem“, ist vom Blöd- mann und vom Kaltmachen die Rede und Singe. Aber ein biß- chen verblüffend ist es schon, wenn mancher sprachensible Zuschauer auf die Bemerkung, der Graf habe eben „keinen Bock mehr“ auf die Gattin, nur noch mit dem auch nicht stu- benreinen „Scheiße“ reagieren kann. Immer wieder entzünde- ten sich an der Wortwahl die Widersprüche der Zuschauer. Und als die Widersacher Mi- chael Ebbecke (der als Graf Almaviva ein erstaunliches Operndebüt gab) nicht zu Wort kommen lassen wollten, schleuderte er sein textgegebe- nes „Diesem Pack ist alles zuzu- trauen“ in die Galerie.

Nur geriet bei diesem arg pla- kativen Hin und Her der Ver- störten und der Erfreuten rasch in den Hintergrund, was Zadek hier überhaupt inszeniert hatte. Ausgerechnet der Bürger- schreck der Schauspielregie in- teressierte sich für den aufrü- rerischen Aspekt der Handlung gar nicht. Für ihn ist das ein bis zur Verbohrtheit versponnenes Liebespiel und zugleich ein Spiel mit dem Theater. Also schickt Zadek seine Helden durch ein Spiegelkabinett der Stile: Slapstick und Verwech- lungskomödie, Farce und Fey- deau, Klamotte und derbe Pos- se – hier spielt jemand auch mit zweihundert Jahren Theaterge- schichte. Typen scheinen Za- dek dabei manchmal wichtiger als Charaktere – und doch wid- met er kleinen Rollen so viel Sorgfalt, als sei die ganze Insze- nierung schon für eine mögli- che Verfilmung konzipiert. Dann sollte über den „Sound- track“ allerdings noch einmal nachgedacht werden, denn Stuttgarts GMD Dennis Rus- sell Davies, sonst immer für ungewohnte, oft auch ein- drucksvolle Töne gut, fand diesmal kaum zu einer griffigen Mozart-Deutung. Er verlor sich im Detail und neigte zum Verschleppen. Gewiß baute er

seinem jungen Ensemble Brük- ken, vergaß dabei aber die Spannungsbögen. Wenn es – von Michael Ebbecke als Gra- fen abgesehen – auch keine Entdeckungen zu machen gab, so ließen sich die Sänger doch mit erstaunlicher Aufgeschlos- senheit auf Zadeks ungewohn- te Rollen-Bilder ein. Raili Vil- jakainen gab die Gräfin als ge- langweiltes Betthupferl zwi- schen Satindecken und Prali- nenschachteln – aber mit Sehn- sucht in den Arien. Karl-Fried- rich Dürs Figaro, mehr Dienstmann als Hitzkopf, tönte eher markant als elegant und Maria Husmann als Susanna fand zunehmend stimmliches Profil.

In einem aber war Zadeks ei- gentlich gar nicht so aufregende Nacherzählung einer alten Ge- schichte ganz historisch: in der Zuschauerreaktion. Denn schon von der Uraufführung wird berichtet, man habe „manches Bravo von unpart- heischen Kennern“ gehört, „aber ungestümme Bengel im obersten Stockwerke sprengten ihre gedungenen Lungen nach Kräften an, um mit ihren St! und Pst! Sänger und Zuschauer zu betäuben; und folglich wa- ren am Ende des Stücks die Meinungen geteilt.“

Rainer Wagner

Modisch auf den Kopf gestellt hat Re- gisseur Peter Zadek Mozarts zeitlosen „Figaro“. Wieviel „Scheiße“ (in Anleh- nung an Zadeks/ Körners/Kehrs jar- gonhaft trivialisie- rende Neuüberset- zung – Tantiemen winken!) er dabei gebaut hat, zeigt die- ses Szenenbild: die Gräfin (Raili Vilja- kainen) wird zum dämlichen Betthup- ferl degradiert. Kein Wunder, daß sich da der Herr Graf (Mi- chael Ebbecke) wie die Axt im Walde aufgeführt!



Foto: Hannes Kilian

John Neumeier und seine Kompanie feiern sich und ihre 10jährige Zusammenarbeit

Die 9. Hamburger Ballett-Tage

Zehn Jahre John Neumeier und das Hamburger Ballett – Grund genug für den Ballett-Chef, bei den diesjährigen 9. Hamburger Ballett-Tagen eine Schau eigen- ner Werke zu zeigen. Auch ein umfangreiches Programmheft gab Auskunft über das Schaf- fen des Choreographen, rief noch einmal seine großen Ar-

er, der für die Neuinszenierung und die Choreographie verant- wortlich zeichnet, hier nicht als Neuerer klassischer Stoffe, wie man ihn von seinem „Schwa- nensee“ oder seinem „Nuß- knacker“ her kennt, sondern als Bewahrer romantischen Balletterbes. Um für die Au- thentizität der „Giselle“ zu bür-

menschliche Züge, wozu übri- gens die immer inniger tanzen- de Gigi Hyatt entscheidend bei- trug. Doch sonst ließ Neumeier den zweiten, weißen Akt auf der mondbeschienenen Waldlich- tung der Wilis unangetastet. Ungewöhnlich war allerdings die Besetzung der unerbittli- chen Wilis-Königin Myrtha mit der lyrischen Colleen Scott. Sie ersetzte grausame Härte durch leidvoll-eindringliche Be- stimmtheit einer zum Geister- wesen gewordenen Frau, die sich für im Leben erlittenes Unrecht im ruhelosen Tod zu rächen gezwungen sieht.

Ein junger Rumäne, Gheorge



Carla Fracci, Antoinette Sibley, Ghislaine Thesmar und Colleen Scott im Pas de quatre von Anton Dolins

beiten in Erinnerung. Zehn Jahre kontinuierliche Koopera- tion mit einer Ballettkompanie – eine Sache, von der etwa das Ensemble in München nur träumen kann. Münchens Ge- neralintendant August Ever- ding schielt deshalb wieder ein- mal neidvoll gen Norden und hofft, Neumeier doch noch für sein geplantes Bayerisches Staatsballett gewinnen zu können. Diesmal eröffnete man die Bal- lett-Tage mit „Giselle“, dem romantischen Ballett schlech- tin. Doch zeigte sich Neumei-

gen, holte er sich eine der größ- ten Giselle-Interpretinnen un- seres Jahrhunderts ins Haus: Galina Ulanowa, einstige As- soluta des Bolschoi. Allenfalls pantomimische Nuancen setzte Neumeier in Lawrowskys im- mer noch gültiger Choreogra- phie, erzählte gleichsam wort- karg die Geschichte um das vom Prinzen Albrecht betroge- ne Bauernmädchen, das an sei- ner verratenen Liebe stirbt. Bathilde etwa, die rechtmäßige Braut des Prinzen, besucht vol- ler Mitleid Giselles Grab und erhält somit – das ist neu –

Lancu, riß das Publikum in der diesmal ganz der Ballettroman- tik gewidmeten Nijinsky-Gala als James in „La Sylphide“ zu Beifallsstürmen hin. Bei dieser dramaturgisch gut durchkom- ponierten, mit fünf Stunden freilich erschöpfend langen Ga- la, wurden aber nicht nur Stük- ke aus der Ballettromantik vor- geführt, sondern auch zeitge- nössische Choreographien zu romantischen Kompositionen, und Werke, die der Tanzkunst des 19. Jahrhunderts huldigen. Im Mittelpunkt des Abends standen die Repräsentanten ei-

ner speziellen Ballett-Traditi- on, nämlich Solisten des Kö- niglich-Dänischen Balletts mit Kostproben aus den sprühen- den, lebensfrohen Balletten August Bournonvilles. Doch merkte man den Dänen leider die Erschöpfung von einer Amerika-Reise an. Die varia- tionsreiche Tarantella aus „Na- poli“ sowie ein schwungvoller Jockeytanz stimmten trotzdem heiter und bewiesen einmal mehr, wie lebendig diese vir- tuosen Köstlichkeiten aus dem vergangenen Jahrhundert noch heute sind. Daß es schwer ist, ein dürrtrot notiertes Bournon- ville-Ballett zu re choreogra- phieren, wurde jedoch in den von Dinna Björn uraufgeführ- ten „Musen des Heimatlan- des“, einem harmlosen Pas de trois dreier Grazien, ersicht- lich: der genialische Funke fehlte.

Da war es schon amüsanter, Anton Dolins 1941 rekonstru- ierten Pas de quatre von Jules Perrot zu sehen, der ein Jahr- hundert zuvor die damals vier berühmtesten Ballerinen auf einer Bühne vereinte. Mit lei- ser Ironie tanzten sich nun Car- la Fracci aus Italien, Antoinette Sibley vom Royal Ballet, Ghis- laine Thesmar von der Pariser Oper und Colleen Scott aus Hamburg gegenseitig den Bal- lerinenrang ab.

Schweremütig ging es hingegen in Neumeiers jüngstem, noch unvollendetem Ballett „Regen- lieder“ zu (nach den ersten bei- den Sätzen der Brahms-Sonate für Violine und Klavier in G-Dur). Neumeier beschreibt hier die Einsamkeit des Men- schen. Vor einem Schatten- kabinett statuarisch posieren- der Männer in grauen Beintri- kots findet sich auf leerer Büh- ne ein Paar, Lynne Charles und Kevin Haigen, zu einem em- phatischen Pas des deux. Im- mer wieder strecken die beiden Tänzer die Arme sehnsuchts- voll nach vorne, umkreisen ein- ander und finden doch nur bei- läufig zueinander. Sie umklam- mert seinen Rücken – vergebli- che Gebärde, ihn festzuhalten. Jeder bleibt letztlich für sich. Das Paar wird von einem Mann abgelöst, Anthony Dowell vom Royal Ballet. Der versucht nun, mit den Männern in Kon- takt zu kommen, wird von ih-

Foto: du Vinage

FONO-FEUILLETON

nen getragen – und bleibt doch schließlich immer Außenseiter. Die Gefühle der Tänzer scheinen zu implodieren, denn hinter vermeintlicher Kühle verbirgt sich ängstlich Leidenschaft. Mit Sentiment intonierten Wilfried Laatz und Edward A. Pinder Brahms' Sonate fern jeder Gefühlsduselei. Und so wurden Neumeiers „Regenlieder“ stürmisch umjubelt. Sonderapplaus erhielt Kevin Hagen, der, wie man so schön sagt, seine Ballettschuhe vor-

läufig an den Nagel hängt. Triumphe hatte er am Abend zuvor gefeiert, als er noch einmal seinen Joseph in Strauss' „Josephs Legende“ tanzte. Da regnete es Blumen. Symbolische Blumen warf sich John Neumeier selbst zu, während er die Gala moderierte. Nach zehn Jahren erfolgreicher Ballettdirektion in Hamburg sei es ihm gegönnt, sich auch ein wenig selbst auf die Schulter zu klopfen. *Eva-Elisabeth Fischer*

Wo Wagner wurzelt

Stichproben bei den Münchner Opernfestspielen

Die Frage, ob nun Bayreuth oder München für die Musikwelt die bedeutendere Wagner-Stadt sei, dürfte zumindest für den Direktor und GMD der Bayerischen Staatsoper, Wolfgang Sawallisch, nunmehr eindeutig zu beantworten sein. War er es doch, dem es in der vergangenen Saison gelungen ist, erstmals wieder seit 1883 in München einen vollständigen Wagner-Zyklus auf die Beine zu stellen. So gesehen ist Bayreuth nun wohl bei dem Wettstreit, das Wagnersche Gesamtwerk aufzuführen, ins Hintertreffen geraten. Allerdings hat man sich dort – bei aller Experimentierfreude des Festspielleiters Wolfgang Wagner (man denke nur an seinen Wagemut im Zusammenhang mit „Ring“-Inszenierungen: 1976/Chéreau, 1983/Hall!) – nie ernsthaft um die drei Frühwerke bemüht. Bestenfalls beim Bayreuther Jugendfestspieltreffen nahm man sich der bisweilen arg eklektischen Gehversuche des späteren Musikdramatikers par excellence an.

Enzyklopädischer Ehrgeiz allein wird es sicherlich nicht gewesen sein, der Sawallisch bewogen hat, jetzt während der Opernfestspielwochen mit den „Feen“ (komponiert 1834) und

„Rienzi“ (1840) den Komplex der 13 Opern abzuschließen. („Das Liebesverbot“ hatte bereits im Februar zum 100. Todestag des Komponisten Premiere, die „gängigen“ Stücke – vom „Holländer“ bis zum „Parsifal“ sind im Repertoire.) Gewiß, eine Demonstration der künstlerischen und technisch-organisatorischen Möglichkeiten seines Hauses war es auch; doch in erster Linie geriet Sawallischs Einsatz für die selten gespielten und zu einem lexikalischen Schattendasein verdammten Erstlinge zu einer lebendigen und aufschlußreichen Unterweisung. Man weiß jetzt aus eigener akustischer Anschauung, wo Wagner kompositorisch und musikalisch-stilistisch verwurzelt ist.

Die in jeder Beziehung bombastische „Rienzi“-Partitur (nach Bulwers historischem Roman), die von Sawallisch und seinem Staatsopernorchester brillant in Szene gesetzt wurde, versucht auch erst gar nicht ihre Herkunft zu verleugnen: in Instrumentation und Besetzung sind Anklänge an die damalige Militärmusik nicht zu überhören, läßt sich das Vorbild der französischen Grand opéra (von den Massenszenen über die großen Chöre – hervorragend einstudiert von Günther



Ein neuer Stern am Balletthimmel: der junge Rumäne Gheorge Lancu, der in „La Sylphide“ Beifallsstürme provozierte

Foto: du Vinage

Schmidt-Bohländer – bis hin zur Balletteinlage) nicht verheimlichen. Um so erstaunlicher wirken in diesem zeitypisch konventionellen musikalischen Kontext die Passagen, in denen der spätere Wagner durchbricht. Etwa dann, wenn die Klangaura des „Lohengrin“ aufscheint (2. Akt, Ortrud/Telramund) oder einem der ein oder andere markige Fanfarenruf, melodische Partikel oder prägnante rhythmische Formulierungen aus späteren Werken bekannt vorkommen.

Nur schade, daß die beherzt zupackende musikalische Realisation kein ebenbürtiges inszenatorisches Pendant fand. Hans Lietzau zählt nicht gerade zu den Regisseuren, die gerne psychologisieren. Seine statuarische, bis auf seltene Momente (etwa die Szene Kardinal/Rienzi im 4. Akt) das Geschehen platt nacherzählende Inszenierung (im Sinne Marcel Prawys?) schuf keine dialektische Kontrapunktierung zur Musik,

sondern wollte offensichtlich lediglich dramaturgisches Hilfsmittel sein. Zudem ergaben die Bühnenbilder von Hans Kleber (Kostüme: Frieda Parmeggiani) – architektonische Versatzstücke aus dem antiken und mittelalterlichen Rom – insgesamt kein schlüssiges Konzept, wenn auch zu konzedieren bleibt, daß für das brennende Kapitel ein optisch wirkungsvolles Schlußbild gefunden wurde. Doch das genügte leider nicht, zumal auch von Personenregie kaum etwas zu spüren war. Was da beispielsweise bei den großen Disputen zwischen Rienzi und Adriano bzw. den Nobili an theatrialscher Präsenz verschenkt wurde, war schlichtweg unverständlich. So mußten die Protagonisten farblose Kunstfiguren, der „Rienzi“ ein opulentes Historienspektakel ohne intellektuellen Tiefgang bleiben. Die drei Hauptpartien – Rienzi, Adriano, Irene – waren mit René Kollo, dem noch etwas



Foto: Harri Imler

René Kollo als Rienzi in der Münchner Neuinszenierung von Hans Lietzau (Bühnenbilder Hans Kleber)

unbeholfenen John Janssen und der durchschlagenden Cheryl Studer respektabel besetzt. Vor allem von Kollo's engagiertem Einsatz mußte man begeistert sein, zumal er

einmal mehr demonstrierte, daß seine Stimme regenerationsfähig ist. Die konzertante Aufführung der „Feen“, ein tragikomisches romantisches Märchenmonster

Spiel mit Masken und Symbolen

Wiener Staatsoper: „Turandot“

Den Besuchern der Premiere wurde beim Betreten des Opernhauses ein Flugblatt in die Hand gedrückt, auf welchem das gesamte Sündenregister des amtierenden Operndirektors Lorin Maazel verzeichnet stand. Das sah nach Unzufriedenheit, nach Kampfstimmung aus. Doch der Eindruck war trügerisch. Als Lorin Maazel das Dirigentenpult betrat,

wurde er mit Begrüßungsbeifall überschüttet, es gab für ihn auch am Schluß der Aufführung demonstrativen Applaus. Pro und contra wurde während der nunmehr abgelaufenen ersten Spielzeit des neuen Wiener Opernchefs genügend artikuliert. Diesmal aber standen die Zeichen eindeutig auf „pro“. Jubelnde Begeisterung für die Sänger, besonders auch für das

von ausdauernder Geschwätzigkeit, stellte Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks sowie die Solisten vor nicht geringere Aufgaben. Selbst wenn die erste vollendete Oper Wagners über weite Strecken ein wahres Kompendium opernsprachlicher Ausdrucksformen ist (Haydn, Mozart, Mendelssohn, Weber und Marschner lassen grüßen), wird doch die eigenständige Pranke häufig spürbar. Vor gewaltigen Rezitativen, kräfteverschleißenden Arien und hemmungslos monströsen Strettasteigerungen scheut der junge Wagner nicht zurück. Für die Sänger bieten sich in dreieinhalb Stunden dankbare Aufgaben, denen sie bei der Münchner Aufführung mit unterschiedlichem Geschick zu Leibe rückten. John Alexander, der kurzfristig für den erkrankten Franco Bonisolli eingesprungen war, zog sich als König Arindal mit einem zwar kleinen, aber doch sehr ökonomisch geführten Tenor klug aus der Affäre, und die sich bisweilen etwas exaltiert ins Zeug legende Linda Esther Gray als Ada offenbarte hochdramatische Qualitäten bei schlechter Textverständlichkeit. Pauschallob für die übrigen Sänger, Chor und Orchester, die die „Feen“ dank Sawallischs temperamentvoller und zügig vorantreibender Leitung zu mehr als nur zu einer Pflichtübung werden ließen.

Stefan Mikorey

Orchester und den Chor – allerdings auch ziemlich einhellige Ablehnung für Regie und Bühnenausstattung. Das szenische Geschäft war diesmal einer Größe aus dem Musical-Reich anvertraut worden. Regisseur Harold Prince bemühte sich zwar, alles zu vermeiden, was allzu deutlich nach Broadway aussah, doch ist ihm der Sprung über den Schatten nicht ganz gelungen. Das Ergebnis war Psycho-Broadway. Allerlei tiefgründiges Spiel mit Masken und Symbolen, alles in der Absicht, der Puccini-Oper eine neue gedankliche Dimension zu geben. Auf der Bühne unbändiges Gefunkel und Geglitzter, Kostüme wie aus Stanniolpapier. Alles sehr geometrisch,

mit vielen Stufen und Brücken versehen, eine Mischung aus Supermarkt, Bahnhof und Raumstation. Perfekt in der Realisierung, doch letztlich leer, phantasielos, kalt. Allerdings kam die Szene in der TV-Übertragung günstiger zur Geltung als auf der Opernbühne. Ganz im Vordergrund die drei Sänger der Hauptrollen. José Carreras hielt seinen ersten Bühnen-Kalaf viel besser durch als dies von den Skeptikern vorhergesagt worden war. Zwar sang er mit höchster Anstrengung und schonungsloser Verwendung aller ihm zur Verfügung stehenden Mittel, doch gerade diese Gewaltleistung imponierte dem Publikum und wurde dann auch entsprechend belohnt. Als Schauspieler bietet Carreras nicht viel. Mit ein paar dekorativen Handbewegungen, die sich für jede Partie, für jede Opernsituation eignen, hat man sich zu begnügen. Die Ungarin Eva Marton als Turandot. Diese Sängerin gehört schon seit mehr als einem Jahrzehnt dem Verband der Wiener Staatsoper an, doch hat sie bisher immer nur ein Dasein in der zweiten und dritten Reihe geführt. Diesmal erlebte sie einen großen Triumph, wohl den Gipfel ihrer bisherigen Laufbahn. Auch bei ihr ein Sieg der Ehrlichkeit, der anständigen Sängerarbeit. Daß ihr die künstlerische Aura mangelt, daß sie die Faszination der unheimlichen Märchengestalt nicht wiederzugeben vermag, braucht nicht verschwiegen zu werden. Eine Turandot nach Hausfrauenart – auch damit kann man zufrieden sein. Katia-Ricciarelli – Liù. Nach heutigen Begriffen eine Besetzung der Luxuskategorie. Dem Wiener Opernbesucher bleiben jedoch ganz andere Sängerinnen dieser Rolle in Erinnerung. Liù war stets eine besondere Domäne der deutschen lyrischen Sängerinnen (etwa vom Typ einer Irmgard Seefried). Überhaupt gehört gerade „Turandot“ nicht zum Alleinbesitz der italienischen Stimmen, es waren vielmehr die Künstler aus dem Norden und dem Osten, die sich als Prinz, Prinzessin und Sklavine dem Wiener Opernpublikum eingeprägt haben. *Clemens Höslinger*

FONO-FEUILLETON

Vom Genie zum armen Irren?

Götz Friedrich inszenierte
„Fausts Verdammnis“
in Berlin

„Fausts Verdammnis“ ist weder Oper noch Oratorium, szenische Kantate oder Vokalsinfonie, sondern eine „dramatische Legende“ für Soli, Chor und Orchester. Berlioz verfuhr mit der literarischen Vorlage, dem Goetheschen Faust, recht frei, indem er nur „eine Anzahl von Situationen und Szenen“ entlehnte. Entfernt er sich ganz legitim vom ursprünglichen Sujet, so geht Götz Friedrich in seiner Berliner Inszenierung mit Berlioz' Werk fragwürdig um, indem er nicht eigentlich das Stück inszeniert, sondern seine eigenen Phantasien und Assoziationen zu oder über Berlioz' „Faust“. Dabei wird das musikalische Geschehen nur selten vom szenischen unterstützt, oft genug arbeitet die Regie regelrecht gegen die Musik.

Gleich zu Beginn wird wieder einmal der Irrenhaus-Topos mißbraucht: Faust hält sich nicht in den Weiten Ungarns auf, sondern ist Insasse einer psychiatrischen Klinik, sitzt in einer Art gläsernen Zelle, vom Klinikpersonal beobachtet und kontrolliert. Hier lebt er, von aller Welt verlassen, dem Leben entrückt und will sich umbringen. Doch Mephisto bringt den Todessüchtigen wieder in die Welt zurück und führt ihn durch Stationen, die man als einen Exkurs oder eine Lektion über Normalität und Genialität (Wahnsinn) verstehen kann. Dabei gelingen dem Regisseur Friedrich und seinem Bühnenbildner Peter Sykora durchaus eindrucksvolle, ja starke Bilder. In Fausts Studierzimmer sieht man die übergroßen Beine des Gekreuzigten, auf seitlichen Emporen singt der Chor den Ostergesang. Die Szene in Auerbachs Keller ist weniger deftig als etwas plump lasziv angelegt – kein Wunder, daß Faust das Grauen packt und er

sich abwendet. Das Elbufer präsentiert sich als kolorierte Kulisse mit einem kleinen Blumentepich, auf dem Faust ausruht und träumt. Die Sylphen erscheinen in Frack und Zylinder, Margarete ist im Huren-Milieu, einer freudlosen Gasse mit grellem Neonlicht zu suchen. Die Irrlichter, die Margarete verzaubern sollen, sind hier weißgesichtige Doppelgänger von Faust, die einen Schutzkreis aus Erde und weißen Blumen durchbrechen und Margarete zu Mephistos „moralischem Lied“ eher geschmacklos agierend entehren. Als Faust, jünger geworden, erscheint, findet er ein gealtertes Gretchen vor. Am Ende sieht man sie im Kerker, wäh-

rend er in karger Szenerie die Natur anrufen muß. Den Pakt mit der Hölle besiegelt er durch die Zeichnung seines eigenen Grabsteins. Die Höllenfahrt gerät zu einer plakativen Szene mit bunter Staffage und Disco-Look. Faust und Mephisto reiten auf Kirmespfädchen durch die Lüfte, der Chor des Höllenfürsten gibt sich als wehevoller Männergesangsverein. Ganz am Ende sieht man Faust wie zu Beginn in den Klauen der Gewaltpsychiatrie, seine Hölle scheint endgültig der Wahnsinn zu sein. Das wirkliche Ende aber ist, daß Faust zu Gretchens unsichtbarer Verklärung seine wenigen Utensilien zusammenrafft und sich unter seinen Grabstein flüchtet. Irritierend an der Inszenierung von Götz Friedrich – die stellenweise den Charakter einer bunten, abwechslungsreichen Revue hat – ist, daß neben der Fülle von Ideen, Phantasien und Assoziationen der sinnstiftende rote Faden fehlt. Zwischen Musik und Szene klafft eine Lücke, Berlioz' Sujet wird entstellt, der szenische Kontrapunkt vernachlässigt das musi-

kalische Geschehen. Auch die Musik kommt nicht zu ihrem vollen Recht. Das Orchester der Deutschen Oper unter seinem GMD Jesus Lopez Cobos hat Mühe mit der Partitur. Die musikalische Realisation wirkt durchweg eine Spur zu harmlos, manchmal sogar bieder. Sinnlichkeit, Leidenschaftlichkeit, gespannte Erregtheit fehlen ebenso wie lyrische Höhepunkte. Der Rakoczy-Marsch hat keine Kraft, dem Tanz der Sylphen fehlt die Leichtigkeit. Der Chor ist stellenweise zu einer Statistenrolle verdammt, agiert so sehr im Hintergrund, daß man seine gewohnte Bestform nur selten vernimmt. Auch die Protagonisten der Berliner Inszenierung sind nicht ohne Makel. Kenneth Riegel, der die Titelpartie in der Philharmonie glänzend bewältigt hat, kann auf der Opernbühne nicht genügend Ausdruck und Überzeugungskraft einbringen. Er hat spürbare Probleme mit der Höhe. Susan Daniels, ein wandlungsfähiges Gretchen, beeindruckt durch Möglichkeiten zur Nuancierung, stößt aber ebenfalls an die Grenzen ihrer Stimme. Einzig José van Dam findet als Mephisto szenisch wie gesanglich souverän durch diese Inszenierung, er agiert in jedem Kostüm überzeugend, singt mit großer Ausdauer, wenn auch nicht immer diabolisch strahlend.

Ist es wirklich nur ein Vorurteil, daß „Fausts Verdammnis“ sich kaum für die Bühne gewinnen lasse? Götz Friedrich hat seine Gedanken zur Inszenierung in einem kurzen Beitrag für das Programmheft formuliert, kann die hochfliegenden Ideen – z.B. „Zerrbilder der klassischen Erfahrungsbildung“ auf der Bühne vorzuführen – indes nicht schlüssig umsetzen. Seine Inszenierung ist ein streitbarer, insgesamt sehr problematischer Versuch. Denn Faust ist weder eine geschundene Kreatur à la Wozzeck, noch ein armer Irre. Dort wo Friedrich also die Vorlage, die Berlioz bereits verändert hat, nicht ernst genug nimmt, inszeniert er gegen das Stück.

Helge Grünwald

Foto: Harri Irmeler

Eine bunte, abwechslungsreiche Revue: Götz Friedrichs Inszenierung von Berlioz' „Fausts Verdammnis“ mit Susan Daniel (Margarete) und Kenneth Riegel (Faust)

YAMAHA
HI-FIHör-Test 1:
Für die
Hohe Schule
der Musik

A-500: ZDR-Schaltkreis für verzerrungsfreie Verstärkung. 2x110 W (DIN) an 4 Ohm. Direkteingang für MC- und MM-Abtaster. Stufenlos regelbare Loudness. Simultan-Programmbetrieb. Tape-to-Tape-Copy. 2 Lautsprechergruppen schaltbar.

T-500: Automatischer Sendersuchlauf und manuelle Abstimmung. Je 5 UKW- und MW/LW-Stationspeicher. Superpräziser Quarz-PLL-Synthesizer mit digitaler Frequenzanzeige.

K-500: Rein-SENDUST-Tonkopf. 2-Motoren-Antrieb. Dolby B und C. IC-Logik-Steuerung. Spitzenwertanzeige. Mikrofon-Eingang.

P-500: Frontbedienter Vollautomat. FG-Servo-geregelter Direktantrieb. Gerader Optimum Mass-Tonarm. Automatik-Start und -Endabschaltung. Cut-, Rückkehr- und Wiederholeinrichtung.

MC-9: Kreuzmatrix-Spulensystem. Einpunkt-Aufhängung des Nadelträgers mit Equalizer-Dämpfung.

P-500: Test-Referenz in AUDIO, Heft 5/83.

MC-9: Test-Referenzen in AUDIO, Heft 5/83 und STEREOPLAY, Heft 6/83.

A-500: Testsieger in STEREO, Heft 7/83 und FONO FORUM, Heft 7/83.

Mehr sagen Ihnen unsere Fachhändler oder wir direkt per Post.

Yamaha Elektronik Europa GmbH
2084 Rellingen

